ESTÉTICAS DA OPACIDADE E DA TRANSPARÊNCIA. MITO, MÚSICA E RITUAL NO CULTO XANGÔ E NA TRADIÇÃO ERUDITA OCIDENTAL

JOSÉ JORGE DE CARVALHO
Universidade de Brasília

Proponho-me neste trabalho apresentar, em primeiro lugar, uma etnografia da vida musical no culto xangô de Recife, focalizando principalmente as correlações entre os vários estilos musicais praticados e a organização do seu complexo universo ritual.

Em segundo lugar, compararei algumas abordagens etnomusicológicas clássicas para se compreender sistemas musicais tradicionais (como é o caso da música xangô) com abordagens tidas como específicas ou exclusivas para se compreender a música erudita ocidental. Nesse contexto, discutirei a análise feita por Lévi-Strauss de um tema musical da tetralogia *O Anel dos Nibelungos*, de Richard Wagner, bem assim como as teses principais de Max Weber, Theodor Adorno e Fredric Jameson sobre a crescente racionalização dos procedimentos técnicos e compositivos da música ocidental moderna, procurando reler todas essas idéias — fortemente ocidentais — à luz do material musical xangô.

Finalmente, através da articulação desses vários planos etnográficos e interpretativos, tentarei oferecer uma pequena contribuição para uma teoria das interrelações entre mito, música e ritual. Minha intenção, ao fazê-lo, é procurar dar continuidade ao desafio teórico proposto por John Blacking (1974), que advogava para a Etnomusicologia o papel de enriquecer e sugerir temas e questões centrais para as disciplinas humanísticas em geral.

Anuário Antropológico/89
Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992

Características gerais do culto xangô

O culto xangô de Recife pertence ao padrão religioso afro-brasileiro tradicional, sendo um equivalente, guardadas as diferenças, do candomblé baiano. A tradição africana predominante no Recife é a nação Nagô, muito próxima da nação Kêtu da Bahia[1]. Para os fins da discussão musical que farei em seguida, apresentarei muito sinteticamente as características mais fundamentais do culto.

O sistema de crença do xangô está baseado em três categorias principais de seres sobrenaturais, com os quais os adeptos buscam entrar em contato através da prática ritual: os "santos", ou *orixás*, que são divinizações das forças da natureza; o *ori*, ou cabeça, uma espécie de princípio vital individual; e os *eguns*, ou ancestrais.

Os orixás funcionam basicamente como intermediários entre um Deus abstrato (hoje em dia praticamente assimilado ao Deus católico) e os homens. São chamados de "santos" justamente por desempenharem esse papel mediador, a partir do qual se estabeleceu o fenômeno do sincretismo, ou equivalência significativa entre as divindades africanas e alguns santos católicos mais cultuados no país.

O ori é uma entidade que cumpre um papel análogo ao do anjo da guarda na crença cristã. Literalmente ori significa cabeça e, enquanto o orixá remete a uma dimensão atemporal (já que se trata de uma divindade), ori é a dimensão sobrenatural da vida temporal, possuindo a mesma duração da vida de cada indivíduo.

Os eguns são as almas dos mortos, principalmente daqueles que pertenceram ao culto. Às vezes intervêm na vida das pessoas e podem aparecer para qualquer um sob a forma de espectros ou de entidades perturbadoras. O culto aos eguns é de longe a parte mais secreta da vida do xangô; é responsabilidade exclusiva dos homens de confiança do grupo, sendo permitido às mulheres apenas responder aos cantos de eguns e isso unicamente no momento do ritual. Esta grande separação do mundo dos eguns com relação ao resto do sistema se faz sentir também musicalmente, na medida em que sua

1. *Informações mais detalhadas sobre a organização social, o sistema de crença e o mundo ritual do xangô podem ser encontradas nos trabalhos de* Motta (1978), Ribeiro (1987), Carvalho (1984, 1988 e 1990), Segato (1984) e Carvalho e Segato (1986 e 1987).

música preserva traços muito idiossincrásicos com relação aos outros repertórios de música ritual.

Sobre a vida ritual, está centrada em três grandes áreas de atividades: a) os sacrifícios de animais e as oferendas para os orixás, o ori e os eguns; b) os rituais relacionados especialmente com o processo de iniciação; c) as grandes festas públicas, ou *toques*, incluindo aqui tanto aquelas que fecham o processo de iniciação como as celebrações dedicadas aos orixás, geralmente ligadas ao calendário católico. Do mesmo modo que é próprio qualificar o xangô de um culto de possessão (pois o transe é sem dúvida a principal via mística oferecida ao adepto), seria também adequado chamá-lo de religião de sacrifício, tal a intensidade e quantidade de atos sacrificais realizados pelos membros. Os três principais rituais de sacrifícios e oferenda do xangô são:

a) Obrigação, ou sacrifício e oferenda alimentar para os orixás. É a atividade mais proeminente e frequente em qualquer casa de santo. Implica a articulação de vários e elaborados sistemas simbólicos — tais como cores, comidas, canções, objetos materiais, invocações etc. — plasmados em uma seqüência geralmente muito complexa de atos rituais. Na prática, a obrigação se desdobra em vários outros ritos, interdependentes em execução e significado, o que faz com que uma determinada obrigação possa chegar a durar até semanas. Por exemplo, três dias depois da obrigação principal, ocorrem dois rituais complementares que nos interessam principalmente pelo seu material musical. São eles: a "saída do *ebó*", também conhecida como despacho, rito muito importante na tradição religiosa afro-brasileira e que consiste na retirada e eliminação da comida preparada e das partes dos animais que foram deixadas sobre os depósitos dos orixás durante o sacrifício; e a "amarração de folhas", rito bastante reservado e muito rico musicalmente, centrado basicamente nas figuras dos orixás Exu e Ossãe e que fecha o inteiro ciclo de oferendas.

b) *Obori*, ou dar de comer à cabeça. É um sacrifício destinado a fortalecer o ori da pessoa, preparando-a para bem suportar a possessão pelo seu orixá, ao mesmo tempo que a deixará mais saudável em geral. Segundo os adeptos, o obori é um dos mais belos rituais do xangô, especialmente por sua música.

c) Obrigação (ou sacrifício) de balé, ou obrigação para os eguns. Pelo menos uma vez por ano se sacrificam animais e se fazem oferendas de comida para os eguns mais importantes de uma casa de culto.

Quanto aos rituais de iniciação, os fundamentais, mais secretos ou privados são: a "lavação de cabeça", ato central através do qual se instala definitivamente o orixá no ori da pessoa: a cabeça do neófito e a pedra do seu santo são lavados simultaneamente num líquido feito à base de ervas e plantas, todas com vários poderes mágicos e pertencentes aos diversos orixás. O mundo vegetal em geral pertence ao deus Ossãe e é com sua planta principal que se toca o ori do neófito no momento crucial da lavação. A lavação de cabeça é imediatamente seguida de um ritual mais secreto e famoso, denominado "feitura do Santo", ou "raspagem de cabeça": o neófito é recolhido num quarto, onde lhe raspam todo o cabelo da cabeça e lhe fazem, com uma navalha, cortes na cabeça, nos ombros e nos braços, com a finalidade de introduzir sob sua pele alguns preparados, vegetais e minerais, denominados *axés*. O iniciante permanece nesse quarto reservado geralmente por um mês e nesse período aprende várias coisas sobre seu santo, incluindo as danças e cantos próprios do orixá que agora governa sua cabeça. Este clássico esquema de rito de passagem termina (como sempre no modelo de Van Gennep) com a fase de agregação, quando o neófito finalmente deixa o estado de liminaridade para ser de novo reintegrado na comunidade de adeptos, agora na condição de um completo iniciado. Esta fase final se realiza com uma grande festa para os orixás, na qual o novo *iaô* (recém iniciado) sai ritual e triunfalmente do quarto de reclusão, possuído pelo orixá, no meio de uma multidão de fiéis que recebem cantando uma canção exclusiva para a ocasião, chamada "canto de iaô". Com a saída de iaô (que pode ou não ser parte de um toque ou festa pública), conclui-se formalmente o ciclo de iniciação no xangô. Terão lugar, posteriormente, rituais complementares, porém sem o poder simbólico (e também musical) desses dois momentos máximos acima descritos.

Poder-se-ia dizer que um primeiro contraste, dentro da grande divisão da música do xangô, consiste na oposição entre o repertório dos cantos de louvação aos orixás (de caráter público) e o repertório (de caráter privado) dos cantos que acompanham atos rituais específicos (que podemos chamar de cantos funcionais). Esta oposição se dá tanto na ordem dos significados como na da execução. Sobre os cantos aos orixás (ver Segato 1984), os membros fazem muitos comentários e apreciações, definindo musicalmente a personalidade de cada um deles. Particularmente no caso dos orixás que "baixam" nos adeptos (como Xangô, Ogum, Orixalá, Oxum, Iemanjá e Iansã), a capacidade de projetar significados nos cantos é muito alta: apesar de

não mais conhecerem a tradução literal dos cantos (quase todos em idioma iorubá, que já não é mais falado no culto), fazem suas próprias traduções, baseadas principalmente em certas associações e coincidências fonéticas com a língua portuguesa. No caso dos orixás mais abstratos, como Orumilá ou Ossãe, ou daqueles simplesmente impedidos de baixar em possessão (como Exu), seu perfil se torna menos individualizado e as interpretações são mais gerais e homogeneizadas. Por outro lado, os cantos funcionais suscitam muito menos comentários ou "traduções" e deles só se discute, sobretudo, a situação e o momento preciso em que devem ou não ser cantados.

Um segundo contraste entre os dois domínios musicais se dá no nível da execução. Os cantos aos orixás são muito mais carregados de emotividade, dinâmica e energia, principalmente nas ocasiões de transe, quando se celebra com júbilo a presença dos deuses. Já as canções puramente rituais são sempre cantadas da mesma maneira. Há uma espécie de indiferença musical por parte dos adeptos em relação a elas e raras vezes mostram alguma variação ou maior expressividade no modo como são cantadas. Quanto se repetem, por exemplo, sua dinâmica não muda e nem sequer a voz sofre qualquer inflexão especial. Dito de outra maneira, esses cantos permanecem bastante separados do mundo de emoções que cada ritual se propõe criar. Lançando mão de uma oposição já clássica e bem adaptada por John Blacking em *How Musical is Man*?, posso dizer, a grosso modo, que os cantos para os orixás que descem são um exemplo de "música para ser" e os cantos que acompanham os atos rituais são "música para ter". É através dos atos rituais concretos que se assegura a continuidade e o bom andamento das forças cósmicas e psíquicas postas em movimento; e é com os cantos para os orixás que se celebra e se garante a recompensa, para cada indivíduo, dessa mesma continuidade[2].

2. Para John Blacking (referindo-se primariamente ao caso dos Venda do Transvaal) "música para ter" pode ser definida por aqueles cantos que "são mais importantes como marcos de episódios em rituais que como experiência musical; enquanto "música para ser" é aquela que intensifica a experiência humana "(1973 : 50). A diferença que vejo do caso Venda para o xangô é que neste as pessoas experimentam ambos níveis de expressão musical dentro da mesma situação: elas passam de um canto para matar animais (música para ter) para um canto para o ori (música para ser) sem interrupção. Aqui esses dois níveis são apenas aspectos do comportamento musical dos adeptos e não (como Blacking parece indicar para os Venda) dois tipos distintos de comportamento, separados inclusive temporalmente.

Primeiro nível de análise:
os tipos de rituais e os tipos de cantos

Proponho-me agora discutir a organização musical dos rituais xangô a partir de três níveis de análise. Os dois primeiros utilizam parâmetros que refletem o modo como os próprios adeptos categorizam seu universo, enquanto o terceiro se move num plano que poderíamos chamar de essencialmente analítico. Num primeiro nível de diferenciação interna (e que já é também, obviamente, o primeiro nível de análise), os adeptos falam de cada ritual como de uma totalidade — assim, o obori, por exemplo, pode ser visto como uma unidade musical. Num segundo nível, falam de tipos de cantos rituais. Aqui se referem a grupos de canções (sejam elas funcionais ou de louvação) que acompanham atos ou seqüências de atos que demarcam momentos significantes de um ritual como um todo ou que identificam, por seu repertório específico, cada orixá em particular. Unindo os dois níveis, pode-se dizer que a identidade de cada ritual está dada justamente pela maneira muito particular pela qual são combinados, em sua realização, diversos tipos de cantos rituais. Se tomamos todos os rituais do xangô e todos os tipos possíveis de cantos, podemos construir um quadro que nos mostre nitidamente como se sedimentaram, ao longo da história do culto, as correlações entre rituais e cantos. Para tal fim, apresentarei primeiro a lista de variáveis, tomando o cuidado de incluir todos os casos possíveis de tipos de cantos, inclusive as subdivisões de um único tipo que sejam relevantes para separar uma variante de um determinado ritual de outra — por exemplo, os cantos para a matança de animais, que admitem muitas variações, e cantos raros, que podem passar até dez anos sem serem ouvidos pela maioria (como o canto para matar tartaruga, animal sacrificado muito raramente).

Primeiro, a lista de todos os rituais possíveis na vida do culto[3]:

a) Obrigação (sacrifício normal) para os santos
b) Sacrifício de um carneiro para Xangô

---

3. Não me é possível aqui sequer resumir todos esses rituais, que foram analisados detalhadamente em outro trabalho (ver Carvalho 1984). Conto, porém, com que a discussão central que desenvolvo, qual seja, as correlações entre ritual e música, poderá ser apreendida sem a necessidade de se ampliar ainda mais esta já extensa etnografia.

c) Sacrifício de uma tartaruga para Xangô
d) Sacrifício de um pato para Iemanjá
e) Obori
f) Obrigação para os eguns
g) Saída do ebó
h) Amarração de folhas
i) *Etutu*
j) Obrigação para Orumilá
k) Lavação de cabeça
l) Iniciação (feitura do santo com raspagem de cabeça)
m) Saída de iaô
n) *Ossé* (oferenda de arroz para Orixalá)
o) Toque normal
p) Toque com uma cesta de oferendas para Oxum
q) Toque com uma panela de oferendas para Iemanjá

Agora, todos os tipos possíveis de cantos:

1. Cantos para matar animais durante um sacrifício comum
2. Cantos para acompanhar gestos rituais durante um sacrifício comum
3. Cantos para colocar os temperos nas oferendas
4. Cantos para os eguns
5. Cantos para Orumilá
6. Cantos rituais da obrigação para Orumilá
7. Cantos a Ossãe (comuns ao *etutu*, à amarração de folhas e à lavação de cabeça)
8. Cantos específicos para a lavação de cabeça (incluindo uma outra canção de Ossãe)
9. Cantos específicos para a amarração de folhas (incluindo várias outras canções de Ossãe)
10. Cantos do ori
11. Cantos do *etutu*
12. O Canto de iaô
13. Canto para a feitura de santo
14. Cantos em homenagens aos vários orixás (Exu, Ogum, Odé, Obaluaié, Nanã, Obá, Euá, Oxumarê, Oxum, Iemanjá, Xangô, Iansã, Orixalá, Ibêgi, Orumilá)
15. Cantos para Xangô que se cantam exclusivamente por ocasião de uma festa pública.

16. Cantos para despedir os orixás no final da possessão
17. Cantos para terminar uma festa pública
18. Canto para apresentar Orixalá durante a festa
19. Cantos de júbilo
20. Cantos de ebó
21. Canto para matar um carneiro para Xangô
22. Canto para matar uma tartaruga para Xangô
23. Canto para matar um pato para Iemanjá
24. Cantos para oferecer as comidas cozidas (iyanlé) para Xangô
25. Cantos de *agbe* (de alegria e descontração) que se executam após o encerramento formal da festa para os orixás
26. Cantos rituais da obrigação de Exu

As possibilidades de articulação expressiva de cantos e rituais poderão ser agora melhor entendidas pela apreciação da tabela de correlações da página seguinte.

Para dar um breve exemplo de como distintos tipos de cantos são combinados em um único ritual, mostrarei o material musical que aparece em um obori, ritual de alta complexidade, seguindo a ordem cronológico de sua execução.

a) Na primeira parte do obori, quando somente comida crua é oferecida à cabeça (ori) do adepto, canta-se o seguinte:
   1. Um canto de Ori que acompanha a oferenda de um peixe
   2. Um canto para a imolação das galinhas
   3. Sete cantos de Ori
   4. Sete cantos para condimentar a oferenda
   5. Um canto de Ori
   6. Cinco cantos para o orixá Orumilá
   7. Um canto de Ori

b) Na segunda parte do ritual, quando se oferecem só carnes e outras comidas cozidas:
   8. Oito cantos de Ori
   9. Cinco cantos de Orumilá
   10. Um canto de Ori
   11. Um canto de confraternização e encerramento

Tabela de correlações

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q
1	x	x	x	x													
2	x	x	x	x													
3	x	x	x	x	x					x							
4						x											
5					x					x				x		x	x
6										x							
7								x			x						
8											x						
9								x									
10					x												
11									x								
12													x				
13												x					
14	x	x	x	x							x	x	x	x	x	x	x
15													x		x	x	x
16													x		x	x	x
17													x		x	x	x
18													x		x	x	x
19					x	x							x		x	x	x
20							x										
21		x															
22			x														
23				x													
24	x	x	x														
25													x		x		x
26	x	x	x														

Correlações entre todos os rituais (letras)
e todos os tipos de cantos (números)

Podemos observar como cinco diferentes tipos de cantos são combinados num obori de modo a produzir um resultado bastante complexo. Outrossim, vale sublinhar que a última canção acrescenta um elemento de surpresa (quer dizer, aumenta o grau de informação do evento), na medida em que é introduzida exclusivamente ao final do ritual, quando a segunda parte não havia sido mais que uma mera repetição da primeira.

Uma primeira conclusão importante que podemos extrair da tabela de correlações é a de que cada ritual possui pelo menos um tipo de canto que lhe é específico. A partir daí, podemos dizer que todo ritual do xangô é singular, no que se refere ao nível musical de sua expressão simbólica. Se outros níveis do simbolismo já distinguiam os rituais entre si, o material musical vem agora intensificar essas diferenças.

Outra observação relevante é que são muito poucos os tipos de cantos introduzidos em cada novo ritual; em geral, apenas um único tipo marca a diferenciação entre dois rituais distintos. Isto nos leva a concluir que há um alto nível de redundância na música do sistema ritual do xangô e que a identidade musical de um ritual está dada geralmente pela presença de um único sinal diacrítico. Deste modo, um adepto recém-chegado ao culto ganha uma nova parcela de informação musical em cada novo ritual de que participa, ao mesmo tempo que reforça o conhecimento do material musical a que já havia sido exposto nos rituais anteriores. Sob esse ponto de vista, a informação musical geral está distribuída mais ou menos uniformemente através do sistema musical inteiro e é somente pela participação, desde o primeiro até o último dos rituais, que uma pessoa pode absorver o âmbito completo da música do xangô.

Em terceiro lugar, as tabelas de rituais e de tipos de cantos nos permitem também perceber que alguns rituais são construídos com um número maior de tipos de cantos que outros. A obrigação para os santos e o obori, que são dois rituais complexos e que implicam uma maior participação comunal, articulam um alto número de tipos. Podemos ver também com clareza que os rituais mais espetaculares e atrativos do culto (as grandes festas para Oxum e para Iemanjá e a saída de iaô com que culmina a iniciação) são justamente os rituais que apresentam a maior variedade de tipos. Por outro lado, já a obrigação para os eguns, a mais secreta de todas as atividades do culto é, significativamente, a mais homogênea musicalmente e a que congrega menos tipos de cantos (apenas dois); desse modo, só compartilha com os outros rituais um tipo de canto: o de júbilo.

O ritual de iniciação propriamente dito (a feitura de santo) só tem uma canção específica, repetida ao longo de todo o evento. Isto se torna mais compreensível se pensarmos que a própria atividade ritual é extremamente breve e ao centrar-se basicamente na pessoa do neófito (que se transforma no principal veículo de expressão simbólica), exclui quase inteiramente a orientação coletiva que os outros rituais exibem.

Quanto à lavação de cabeça, está composta de um material musical diversificado, ainda que, como no caso anterior, está focalizada primeiramente no indivíduo. De fato, muitos cantos são executados durante esse ritual; porém, toda a ação simbólica gira em torno de uma única canção (a que me referi mais adiante), cantada imediatamente antes que a cabeça do neófito seja lavada.

Na saída de iaô, aparece uma única canção nova, apesar das dúzias de canções em homenagem a todos os orixás, que são cantadas em muitos outros rituais. Finalmente (e apesar de todas essas discussões anteriores) vale notar que os três cantos principais dos três rituais de iniciação são os únicos cantos, no repertório inteiro do xangô, que um adepto totalmente iniciado ouvirá, cantados pela comunidade, especialmente para si, uma única vez em sua vida. Este fato, obviamente, acrescenta algo acerca de sua posição singular dentro do conjunto total dos cantos rituais.

Segundo nível de análise:
as características musicais de cada ritual

Depois de passar em revista a combinação dos tipos de cantos, farei agora uma sucinta descrição das principais características musicais de cada ritual, visto como um todo.

a) A obrigação para os santos. É, musicalmente, o mais variado de todos os rituais: dúzias de cantos em homenagem aos santos se intercalam com os cantos funcionais que se sincronizam com os diversos atos rituais. Por esta razão, seu material musical dependerá principalmente de quais santos específicos recebem sacrifício durante uma celebração. Por exemplo, se é Xangô (um orixá extrovertido) o último santo a receber sacrifício, a obrigação correspondente deve terminar em um clímax, com cantos muito vivos, palmas, gritos etc. Por outro lado, se for Orixalá (um santo tranqüilo) o último a

receber oferendas, a música provavelmente terminará num estado de ânimo mais calmo. Daí que nenhum outro ritual apresenta tantos contrastes musicais diretamente relacionados com a execução (andamento, intensidade, repetição, tensão da voz etc.).

b) Obori. O andamento extremamente lento das canções para o ori, somado ao uníssono quase perfeito, já é mais que suficiente para distinguir este ritual de todos os outros. A música do Obori se parece muito, em seu estilo de execução, ao canto gregoriano (apesar de que não tenho condições de saber se isso se deve a alguma influência da música ocidental). De qualquer forma, essa semelhança lhe confere uma distinção toda especial dentro do repertório do xangô, que, lembremos mais uma vez, é cantado inteiramente em iorubá.

c) Obrigação para os eguns. Especificamente neste ritual os homens cantam de dentro de um quarto secreto (o quarto dos mortos, também chamado de quarto de balé), enquanto as mulheres, para quem o balé é tabu, respondem às canções do outro lado de uma das paredes do quarto. Essa separação dos sexos afeta a audição relativa dos cantos: os homens escutam suas vozes altas e as das mulheres apenas audíveis, enquanto as mulheres escutam as suas altas e as dos homens muito baixas. Assim, é somente neste ritual que as vozes do coro não estão unidas. Além disso, a maioria das canções para os eguns possuem um metro muito particular: estão formadas normalmente por pés binários e ternários que, combinados, não obedecem a nenhum compasso definido, transmitindo a impressão geral de um recitativo. Finalmente, este ritual inclui o único canto em todo o repertório do xangô que é cantado exclusivamente por homens[4].

d) Lavação de cabeça — Tal como a obrigação para os santos, o caráter musical geral deste ritual varia conforme o santo da pessoa cuja cabeça está sendo lavada. Contudo, possui características que o diferenciam bastante dos outros rituais (como, por exemplo, a presença de mais de uma dúzia de cantos para Ossãe, todos baseados na escala pentatônica anemitônica, a qual é praticamente exclusiva dos cantos para esse orixá). Mais ainda, os cantos a Ossãe sóem usar antecipações e síncopes rítmicas, dentro da forma do compasso binário, o que não existe em nenhum outro tipo de música do

---

4. Também no caso do candomblé da Bahia, Gérard Béhague salienta as diferenças musicais entre o ritual para os eguns e os rituais para os orixás (Béhague 1984: 222-246).

xangô. Por último (e talvez o mais importante, conforme tentarei mostrar mais adiante), a canção chave deste ritual está rodeada de uma atmosfera de expectativa e emoção contida que faz da sua execução um ato ritual de significado muito singular.

e) Saída de iaô. Por se tratar de uma classe especial de celebração pública, inclui uma longa apresentação de dúzias de cantos em homenagem a todos as santos. Inclui também um canto muito especial, chamado canto de iaô, que é interpretado sempre de um modo dramático, com o líder fazendo todo o esforço para enfatizar musicalmente o caráter único de cada saída.

Foi possível detectar, até aqui, que existem de fato singularidades, do ponto de vista musical, em cada um dos rituais mencionados. Por outro lado, os parâmetros musicais que mostram essa singularidade variam muito de um caso para outro; em alguns rituais, é o uso de uma determinada escala; em outro, a presença de um certo tipo de recitativo no ritmo das canções; em outros, parâmetros relacionados mais diretamente com a execução musical, entre os quais dinâmica, intensidade, produção e integração vocais, ou mesmo a mera presença ou ausência de determinados instrumentos musicais, parecem ser cruciais.

Terceiro nível de análise:
dividido pelo ritual, unido pela música

O que fiz até agora foi basicamente aplicar o método etnomusicológico clássico, desenvolvido a partir sobretudo dos anos sessenta por autores como Alan Merriam (1964), Mantle Hood (1963) e exemplificado magistralmente pelos estudos de John Blacking sobre a música dos Venda da África do Sul. Uma das mais convincente aplicações da interrelação entre Antropologia e Musicologia continua sendo, a meu ver, seu livro *Venda Children's Songs* (1967), onde plasmou o que passou a chamar de análise cultural da música. Repetirei brevemente alguns pontos básicos de sua abordagem: a) uma aposta, de ordem estruturalista, na integração e coerência interna de uma tradição musical; b) uma suposição, igualmente necessária, de que as categorias nativas sobre música são de algum modo compatíveis com o que definimos como categorias analíticas. Isto é, não apenas há que partir das categorias nativas (que é o que faz todo antropólogo), mas também dar crédito à capa-

cidade dos praticantes de qualquer tradição musical de serem analistas de sua própria música. Para tal fim, devemos selecionar, do instrumental puramente técnico de que dispomos para uma análise musicológica clássica (tais como estatística de intervalos, decomposição de estruturas harmônicas, identificação de modos, escalas, células rítmicas e melódicas etc.), aquele parâmetro que mais se ajuste às distinções e avaliações musicais feitas pelos cultores do estilo, mesmo que o vocabulário nativo utilize expressões retiradas de domínios de sua cultura aparentemente distantes da linguagem musical. A pressuposição básica é de que tais distinções, muitas vezes formuladas em termos religiosos, políticos, econômicos, de parentesco etc., são traduzíveis a algum domínio da teoria musical ocidental e é tarefa do analista achar esse domínio musical metaforizado ou encoberto por outros campos simbólicos. É sob esse prisma que os critérios para a utilização de sistemas de análise musical devem redefinir-se contextualmente.

Nem sempre a análise tecnicamente mais complexa ou difícil é a mais sensível ao contexto da música que desejamos compreender. Mesmo a suposta complexidade de alguns métodos (como os de Kolinski e Schenker, por exemplo) é quase sempre parcial, pois costumam privilegiar certos aspectos que foram historicamente relevantes para a consolidação da tradição musical ocidental (como a estrutura harmônica), em detrimento de outros, relevantes para outras tradições, tais como aqueles relacionados mais diretamente com o processo de organização musical e a execução. A novidade da abordagem etnomusicológica (e aqui a contribuição de Blacking tem sido fundamental) é argumentar pela utilidade de selecionar os parâmetros analíticos sugeridos pela própria sociedade cuja tradição musical estamos estudando. O propósito da Análise Cultural "não é descrever simplesmente o background cultural da música como comportamento humano, e *então* passar a analisar peculiaridades de estilo em termos de ritmo, tonalidade, timbre, instrumentação, freqüência de intervalos ascendentes e descendentes, e outras terminologias essencialmente musicais, mas descrever *ambos*, a música e sua base cultural, como partes interrelacionadas de um sistema total" (Blacking 1971: 93)[5].

---

5. Cito *Venda Children's Songs* por seu caráter de verdadeiro clássico da Etnomusicologia. John Blacking pôde elaborar com mais detalhe as idéias teóricas ali contidas em vários outros trabalhos (ver Blacking 1969, 1971, 1973, 1974, 1979, 1981, 1982 e 1987).

Consoante com essa abordagem, creio que um dos objetivos centrais de uma análise musical sensível ao contexto ritual poderia ter sido satisfeita com a descrição até aqui apresentada: vimos como os rituais do xangô fazem um recorte sistemático do universo sobrenatural, especialmente as funções das diversas entidades e seus efeitos mágicos; quanto ao material musical, está organizado de modo a confirmar e reforçar essas divisões simbólicas manipulando, através de um jogo muito equilibrado entre repetição e inovação (como se pode ver pela tabela de correlações), um vasto repertório de cantos executados a capela.

Contudo, algum tempo depois de haver concluído praticamente minha análise da música ritual do xangô, pude perceber que uma canção (e somente uma) repetiu-se, mudando o texto, em mais de um ritual diferente. Tal canção, que denominei de símbolo chave do sistema ritual (Carvalho 1984), é aquela cantada no momento crucial da Lavação de Cabeça. Ela está também presente, exatamente do mesmo modo, como a primeira canção da saída do Ebó. É também idêntica, com um mínimo de variação, a uma das canções para temperar as comidas ofertadas a qual está presente na obrigação para Orumilá e no obori. Finalmente aparece também, com algumas mudanças, na amarração de folhas. Chamei-a de símbolo chave porque ela perpassa todas as divisões internas do inteiro complexo de rituais que expressa a relação dos adeptos com os santos. Se pensamos a seqüência de iniciação no culto como uma crescente absorção de um grande plano simbólico, vemos que essa canção se apresenta ao neófito já no obori, no começo desse processo iniciático. Mais tarde, depois que a pessoa já preparou seu ori e fez oferendas também para seu orixá, é executada em sua forma mais dramática um momento antes de sua cabeça ser banhada no líquido sagrado, impregnado das plantas que carregam o poder dos vários orixás. Sua presença aqui é um claro signo de que, deste momento em diante, não pode mais haver retorno do compromisso vitalício feito com os santos. Muito mais tarde a canção aparece de novo, por três vezes, durante a amarração de folhas, que é quando se fecha o ciclo de oferendas e sacrifícios relacionados com a sua iniciação. Finalmente, ela regressa ainda uma outra vez como a primeira canção da saída de ebó, como uma espécie de recordatório de que a força ritual, que ela mesma ajudou a gerar e concentrar nos momentos anteriores do ciclo, não pode durar para sempre e deve ser eliminada, ao cabo de um tempo, para evitar que seu efeito se torne negativo.

Como se trata de uma canção tão importante, ela apresenta, significativamente, algumas características musicais únicas. Tomando a canção nº 6 como referência, podemos observar que, apesar de ser construída sem semitons, seus grandes intervalos ascendentes e descendentes disfarçam muito sutilmente o efeito mais óbvio de uma melodia pentatônica (justamente o que identifica, por outro lado, as canções de Ossãe). Além disso, a progressão melódica que apresenta na segunda parte, com uma modulação que permite uma impressão momentânea de bitonalidade, não tem paralelo no repertório do xangô. Deve-se notar também que é sempre cantada em um registro baixo (quando é uma mulher que puxa o canto, a tessitura escolhida é grave em relação ao âmbito normal da voz feminina), de forma que a nota mais baixa da melodia (uma quarta abaixo da nota inicial) soa mais falada que cantada. Por tudo isso, esta canção e suas réplicas ou variantes formam um grupo dentro do repertório total, por serem as únicas que introduzem esse efeito de parlando sobre uma nota só. Enfim, essa canção notável parece funcionar como um leitmotiv, produzindo um senso subliminar de unidade musical para um repertório que se mostra de fato bastante seccionado internamente, exibindo processos compositivos extremamente distintos uns dos outros (basta contrastar os cantos de ori, de egun e de Ossãe transcritos no final para perceber as diferenças).

Muitos são os fatores que contribuem para disfarçar ou ocultar essa identidade melódica no interior do repertório como um todo. Primeiro, é preciso observar que apenas uma minoria dos adeptos mais importantes do culto conhecem o ritual de amarração de folhas e são muito poucos, pois, os que sabem de memória as três canções baseada nessa melodia. Assim, para um membro comum do culto, trata-se simplesmente de três canções, cada uma executada em rituais muito distintos, deslocadas temporalmente e que talvez se pareçam entre si. Para um repertório de 182 cantos, pode-se argumentar que o grau de redundância de três repetições é muito baixo. E há, além disso, outros mecanismos rituais que ajudam a encobrir a semelhança, conforme discutirei em seguida.

Sabemos, primeiramente, que se trata de um repertório musical congelado (há pelo menos meio século que não se compõem novas canções em iorubá no Recife) e que corre um perigo constante de descaracterização

devido à perda da memória, tanto individual como coletiva[6]. Muita ênfase é posta, então, na necessidadee de cantar os textos das canções corretamente, especialmente porque pertencem a um idioma que hoje em dia é exclusivamente ritual (mais ou menos equivalente ao que seria antes o latim da missa para um católico comum). Com uma importância tão grande dada ao texto, o próprio processo mnemônico já trabalha contra uma associação musical feita puramente ao nível de notas, ou de melodias. Isso quer dizer que é possível aplicar à tradição musical do xangô a hipótese de Suzanne Langer de que no canto as palavras não são nada mais que elementos da música (Langer 1953). Em segundo lugar ninguém assobia numa casa de xangô, já que assobiar é um tabu para Ossãe. E lembremos que assobiar é desenvolver um tipo de atividade que pode chegar a ser analítica, na medida em que nos permite uma independência do texto e uma apreciação do puro movimento das notas; em outras palavras, permite-nos produzir melodias, as quais são mais facilmente comparáveis entre si. Complementando esse tabu reforçador da memória textual, o ato de cantarolar é igualmente alheio ao comportamento musical dos adeptos do culto.

Como se esses fatores não bastassem, há ainda outras formas de inibição, ligados à organização ritual. Os únicos cantos que são cantados às vezes fora de contexto são alguns cantos de celebração e de louvação aos orixás; quanto aos cantos rituais, ninguém os conta fora de seu contexto específico. Podemos unir a tudo isso outros fatores, ligados mais diretamente à utilização da linguagem musical: os cantos estão atados aos contextos dos rituais onde aparecem, executados com todos os seis ingredientes idiossincráticos — emocionais, sobrenaturais, de finalidade, de significado etc. E até o significado (supostamente) puramente musical é também variado, pois a mesma melodia vai ser cantada, escutada e lembrada em função da canção que a precedeu imediatamente e daquela que a segue na ordem ritual.

Entendo que todos esses fatores contribuem para ocultar a única repetição melódica num repertório mínimo de cento e oitenta cantos, porém que pode passar de trezentos se incluímos os inúmeros cantos aos orixás que também estão presentes nos rituais privados. Todavia, o fator mais importan-

6. Num outro trabalho analiso especificamente o drama da perda da memória coletiva do culto e suas tentativas de recuperar e dar continuidade à tradição cultural africana (Carvalho 1988).

te em tudo isso talvez seja simplesmente que, do ponto de vista nativo, as canções são distintas porque seus textos são distintos. O que há de igual, para nós, é a *melodia*, que introduz um nível de análise que não tem equivalente no discurso nativo.

Da canção à melodia

Utilizando o postulado etnomusicológico básico que discuti anteriormente — qual seja, o de ater-se à musicalidade do culto — pude aprender, com os membros do xangô, a cantar e acompanhar ritmicamente no tambor o inteiro repertório do culto. Apesar desse esforço, só fui capaz de *descobrir* essa melodia justamente quando deixei de guiar-me pelos critérios nativos de musicalidade e passei a desenvolver um nível de busca puramente formal, que me levou a descontextualizar os cantos rituais em função de analisá-los intrinsecamente, em termos de construção tonal, melódica, rítmica etc. Ao descobrir a identidade melódica desses cantos, chamei-os de um "símbolo chave" do sistema ritual, na medida em que expressavam uma unidade profunda, além da diversidade das atividades rituais específicas do culto e apesar da aparente inconsciência dos membros a respeito do significado desse símbolo. Na verdade, devo admitir agora que símbolo chave é somente a canção nº 6 (*Osun baoro*), por ter um peso expressivo especial sob o ponto de vista nativo; já as outras canções, têm um peso simbólico muito menor e são nada mais que versões semióticas, numa dimensão críptica, da canção nº 6 enquanto um símbolo.

Fazendo aqui uma síntese de um vasto número de teorias sobre o campo simbólico mais ou menos aparentadas entre si, defino um símbolo — uma flor, uma palavra, uma cor, uma imagem, um objeto, uma canção — como um tipo de signo que possui sempre pelo menos uma dimensão de incógnito. É, porém, a partir da dimensão conhecida que se desprendem outros níveis de associação e significação (daí o caráter essencialmente polissêmico do símbolo), muitos dos quais desconhecidos (ainda que conhecíveis) para os cultores[7]. Do conhecido ao ainda por conhecer, é o simbólico o

7. Não é este o lugar para uma elaboração conceitual exaustiva sobre o simbolismo. Baseei-

que integra, o que condensa e nos permite chegar à surpresa — ou, pelo menos, ao que estava implícito —, quando não à própria revelação. Neste contexto, é interessante e adequada a formulação de Eudoro de Souza de que o simbólico é o que une, integra, enquanto o diabólico é o que separa, que desune (Souza 1980: 83-84). Coincide em essência com a formulação de Gadamer, retirada de Platão, do símbolo como "pedaços de recordação", como algo com que se reconhece o que antes era unido e que depois se separou pelo olvido (o qual não deixa de ser uma forma de inconsciência). Curiosamente, essas concepções, derivadas da prática puramente especulativa desses dois filósofos, confirmam perfeitamente a formulação de Victor Turner, extraída de sua experiência como etnógrafo, da capacidade do símbolo ritual de integrar significados opostos ou mesmo contraditórios. Darei mais adiante um exemplo concreto dessa atividade integradora da imaginação simbólica.

Voltando ao nosso caso, a melodia comum a aquelas canções não é um símbolo, do ponto de vista nativo, mas um mero signo reiterante, o que certamente se articula com outros signos para compor a estrutura dos rituais, não fazendo parte, porém, do jogo maior de significado que esses rituais estabelecem. Se queremos um paralelo semiótico para essa situação, podemos dizer que essa melodia está para as canções assim como os fonemas de uma língua estão para um falante que os combina de modo idêntico para falar palavras homônimas, sem que ele esteja permanentemente consciente de que o material lingüístico gera profundas diferenças de significado.

Essa utilização de um tema melódico que regressa, transformado, em momentos distintos de uma trama complexa faz recordar, inevitavelmente, os famosos *leitmotiv* wagnerianos. Tomemos, então, como exemplo comparativo, a análise que Lévi-Strauss faz do tema da renúncia ao amor, presente n'*O Ouro do Reno* e n'*A Valquíria*, que são as duas primeiras partes da tetralogia *O Anel dos Nibelungos*[8]. Seu método consistiu em juntar os três

---

me sobretudo em Pierce (1955) e Burks (1949) para a distinção fundamental entre signo e símbolo; Jung (1976) e Durand (1964) para a dimensão crítica ou oculta do símbolo; Turner (1967), por sua ênfase na polarização de significado do símbolo ritual; e Todorov (1984), Gadamer (1985) e Souza (1980) por suas análises do papel intelectivo e filosófico do símbolo.

8. O tema da renúncia aparece, na primeira e na segunda vez, como duas canções, cantadas respectivamente por Woglinde e por Siegmund; já na terceira vez aparece como melodia,

eventos míticos onde se ouve o tema, os quais são muito distintos e separados cronologicamente na trama, e empilhá-los um sobre os outros, visando entendê-los como se fossem estruturalmente um único e mesmo evento. Sua conclusão é de que a cada vez que se ouve o tema da renúncia, há um tesouro que deve ser removido ou desviado. Há, primeiro, o ouro, que se acha enterrado no fundo do Reno e que Alberich conquista depois de renunciar ao amor; há depois a espada, que foi enterrada na árvore por Wotan e que Siegmund finalmente consegue retirar; e há ainda a mulher, Brunhilde, encerrada pelo pai, Wotan, dentro de um círculo de fogo e que de lá é retirada por Siegfried disfarçado de Gunther. Através de uma análise da trama da história e utilizando a repetição do tema como condutor de sua leitura, Lévi-Strauss conclui que o ouro, a espada e a mulher são a mesma coisa, ainda que considerados sob distintos pontos de vista.

Não é este o lugar adequado para uma discussão exaustiva dos méritos ou equívocos da interpretação de Lévi-Strauss. Decidi incluir sua análise porque ela exemplifica muito bem a utilização de uma ação musical como guia para se ler, além da aparência, uma ação que se passa num outro plano discursivo (nesse caso, uma ação mítica). Em princípio podemos aceitar a equivalência que sugere como plausível, na medida em que se refere a um campo simbólico do qual o próprio antropólogo participa como nativo. Parece-me importante apenas enfatizar que o que ele nos revelou foi uma relação lógica entre os três tesouros desviados; se há uma relação significativa, no plano estrito do mito, entre ouro, espada e mulher (isto é, se a relação revelada por ele é também simbólica e não meramente semiótica), só se poderia mostrar mediante uma pesquisa mais específica sobre as intenções explícitas de Wagner (formuladas inclusive exaustivamente em inúmeros ensaios teóricos); sobre o simbolismo medieval pertinente, encontrado nas fontes literárias de onde surgiram as várias histórias concatenadas na trama; e sobre as

---

executada pela orquestra. Isso apenas mostra a identidade, aceita pela estética musical ocidental, entre canção e melodia. Note-se que Lévi-Strauss ampliou sua análise desse tema Wagneriano num outro escrito (1986), para incluir sua presença nas duas partes finais da tetralogia (*Siegfried* e *O Crepúsculo dos Deuses*). De qualquer forma, a pequena correção de um erro e a ampliação do seu estudo não alteram substancialmente o seu método de destacar relações de homologia e fazer equivalência de significado, que é o que nos interessa aqui.

interpretações formuladas pelas quatro gerações de apreciadores da obra. Essa tarefa, me parece, ainda está por fazer-se.

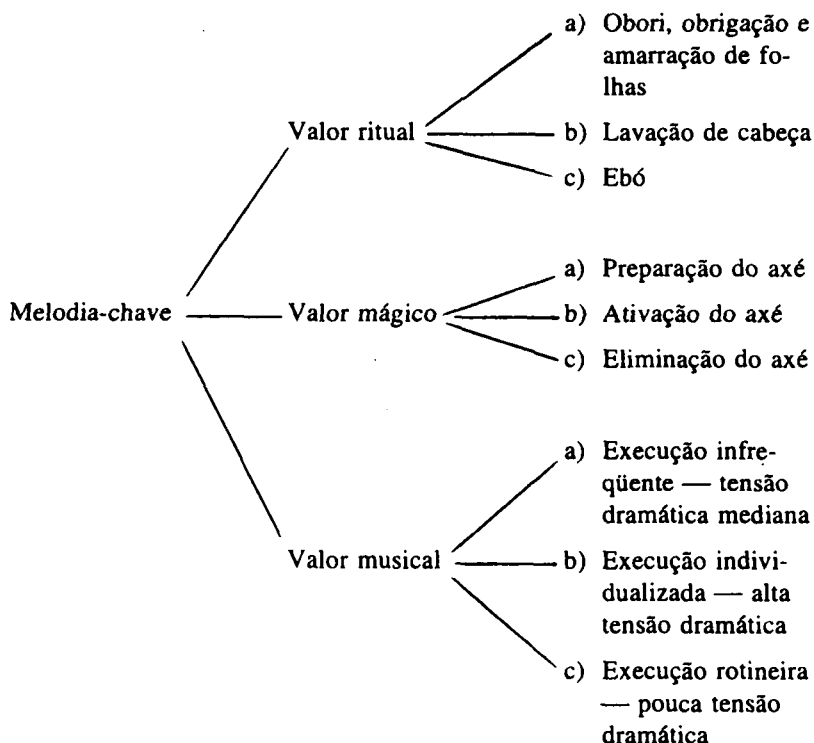
Contudo, há ainda uma outra questão, que ele não se colocou e que nos permite avaliar a relevância do resultado de sua análise. Na medida em que o reino das grandes estruturas é por excelência o reino do inconsciente (em princípio, cultural, no sentido de coletivo), será possível que o próprio Wagner, enquanto criador de uma estrutura gigantesca, como é *O Anel dos Nibelungos*, haja sido sempre capaz de controlar conscientemente a colocação dos Leitmotiv? Quando Lévi-Strauss nos diz que procurou exibir "relações escondidas de paralelismo ou oposição" (1986: 333), parece sugerir que Richard Wagner foi também tomado pelo vasto mito que se propôs narrar e acabou reproduzindo individualmente a lógica cultural coletiva de ocultação de relações profundas entre episódios narrativos, personagens e temas musicais.Essa questão nos conduz a uma outra, que retomarei mais adiante, sobre a utilidade de se continuar aplicando a análise estruturalista (cujos principais resultados até agora têm vindo dos estudos do pensamento selvagem) para a compreensão de obras individuais que já foram construídas por criadores que dominam perfeitamente a razão estrutural[9].

Retornando à melodia do xangô, podemos proceder de forma idêntica e superpor as três situações rituais em que se canta a melodia. Organizemos pois as aparições da canção do seguinte modo:

a) — *Ebatolá ebatô* — colocando mel na oferenda
(nos rituais de obori e obrigação)
— *Emixalokê emixalokum* — misturando água com açúcar na oferenda
(na amarração de folhas)
Em ambas atividades se prepara o que poderíamos chamar de porção mágica (que é uma tradução plausível de axé, a força que os orixás trazem e que o ritual concentra)

9. Segundo o compositor argentino Luís Mucillo, exímio conhecedor da vida e da obra do autor de *O Anel dos Nibelungos* (e a quem agradeço por estes esclarecimentos), dificilmente teria escapado a Wagner a equivalência entre ouro, espada e mulher tão instigantemente "revelada" por Lévi-Strauss nesse trabalho. Trata-se de um compositor particularmente lúcido e metódico em seu processo de criação, tendo realizado seus projetos artísticos com extrema auto-consciência e um controle absoluto sobre os menores detalhes do texto e da partitura.

b) — *Osunbaoro* — lavando a cabeça do neófito
(ritual de lavação da cabeça)
Nesta atividade o axé, que havia sido reunido anteriormente, é agora ativado na cabeça do adepto.

c) — *Edimô edimecé* — saída do ebó
Todo o líquido utilizado, uma vez exausto de poder, se converte em resto poluente e deve ser jogado fora.

Sintetizo o leque de associações simbólicas condensado pela melodia no quadro da página anterior[10].

Conseguimos assim revelar um plano de equivalências de significado que não havia transparecido nos níveis de análise antes realizados. Esta melodia, a única que se repete no repertório do xangô, narra indireta e minuciosamente toda a trajetória percorrida pelo axé do santo, essa energia que permeia toda a vida do culto e que é a fonte mesma de sua eficácia religiosa.

Força ritual e mistério musical

Expus até aqui os três níveis de análise do material musical do xangô, conforme proposto no início. Ficam ainda algumas questões, de caráter mais puramente teórico, por serem exploradas. Que uma canção tão central e importante se oculte tão elegantemente, a ponto de que sua repetição só chegue a ser notada através de um grande esforço analítico, é muito mais que acaso: no meu entender, isso se deve ao modo específico dessa tradição tratar questões de criatividade, inovação e eficácia no campo da música. Talvez se esclareça mais essa estética musical do xangô se a contrastarmos com a estética da música ocidental moderna, principalmente porque a Musicologia como ciência (e conseqüentemente a Etnomusicologia, que nos permitiu explorar essa tradição musical) se desenvolveu junto e paralelamente ao desenvolvimento das técnicas composicionais do final do século XIX e sobretudo do século XX[11].

---

10. A elaboração desse quadro foi inspirada em dois estudos clássicos de Victor Turner sobre o simbolismo Ndembu: o do *Chishing'a*, símbolo dos rituais de caça (1967: 296-7) e do *Nkula*, símbolo presente nos rituais de fertilidade (1968: 86).

11. Klaus Wachsmann mostra como o interesse pelas músicas de outras partes do mundo (o que levou à Etnomusicologia como disciplina) surgiu paralelamente a uma ampliação do interesse dos músicos ocidentais por experimentar formas e processos composicionais não ortodoxos (o *Sprechgesang* de Schonberg, a experimentação rítmica de Stravinski etc.). De acordo com ele, "o pensamento interno ocidental sobre composição e intuições musicais não ocidentais convergiram em vez de se alimentarem mutuamente" (1981: 77); mais do que isso, "a nova disposição para ouvir e estudar uma música alheia em seus próprios termos aparece ao mesmo tempo em que a música na Europa experimentava profundas

Se lembramos o brilhante estudo de Max Weber sobre a música ocidental (Weber 1953), podemos reconhecer que esta tradição musical, desenvolvida no seio da cultura que impulsou o espírito científico, se acha num grau de racionalização e auto-consciência muito mais intenso que a tradição do xangô — ou mesmo que a maioria das outras tradições. Complementando o raciocínio Weberiano, pode-se dizer que a discussão ocidental sobre música desagua sempre numa discussão de fundamentos: a racionalidade analítica, comum a compositores, instrumentistas, regentes de orquestra e musicólogos, permite desritualizar um repertório, seja ele qual for e venha de onde vier, e analisá-lo estritamente de um ponto de vista formal, como se essa operação fosse mais um tipo de atividade musical. Tanto o modo de compor como o de receber uma nova composição, sobretudo na música do século XX, passam por essa operação racional que chamo de revisão de fundamentos. Tentarei explicar isso melhor.

Nesse universo de valores musicais ocidentais entende-se que cada nova peça musical carrega sempre em si uma dose de criação (ainda que pequena) e o impacto estético da obra está relacionado com o mistério (ou segredo) de como foi composta. A reação do receptor à obra (seja ele quem seja) é buscar entender como ela foi composta do ponto de vista formal e técnico, convencido que está de que esta compreensão é o que lhe permitirá o gozo estético — ou pelos menos, é o que o intensifica. Isso tudo seria simples e trivial se não interferisse com outros valores desta mesma cultura. Pois, ao descobrir o "segredo", digamos, da obra musical (suponhamos, uma determinada concepção de forma, uma certa disposição de massas sonoras, um trabalho de séries etc.), debilita a eficácia de sua mensagem como obra artística, ao tornar acessível a todos sua lei interna. Quer dizer, a revelação da estrutura técnico-formal da obra ameaça banalizar — banal tomado aqui no sentido de previsível, de oposto a informação nova — suas principais pretensões de originalidade.

Como afirma Fredric Jameson (exegeta criativo das idéias musicais de Theodor Adorno), a novidade passa a ser considerada, principalmente a partir do Romantismo, "não como um subproduto relativamente secundário e *natural*, mas como um fim a ser perseguido em si mesmo" (1985: 23). Os efeitos musicais passam a envelhecer e tornar-se obsoletos num ritmo cada

---

mudanças" (1973: 8).

vez mais acelerado, e qualquer tentativa de repetição ou cópia é mal recebida. Um bom exemplo disso é sua discussão do processo de desgaste do impacto estético e psicológico da sétima diminuta, desde sua utilização inicial nas peças de Wagner:

> no começo, expressava a dor sem solução e o desejo sexual, o anseio pela liberação final bem como a recusa em ser reabsorvido na ordem branda; tendo se tornado familiar e tolerável com o passar dos anos, representa agora um mero signo datado de sentimento e emotividade, mais como um amaneiramento do que como uma experiência concreta de negação (1985: 24).

A contrapartida dessa vertiginosa perda de eficácia é a necessidade de inventar estruturas e processos compositivos cada vez mais insólitos, para garantir um novo apelo estético através da novidade. Enfim, o compositor decodifica a obra nova produzida pelo seu antecessor e oferece em troca sua própria estrutura, renovada agora, supostamente, de originalidade técnico-formal.

Uma outra conseqüência dessa luta contra a banalização é fazer crescer vertiginosamente o número de discursos e explicações teóricas sobre as novas composições. Uma vez que as estruturas geradas por oposição às existentes se tornam excessivamente originais (quer dizer, tecnicamente difíceis, obscuras, *insuspeitas*, com muito baixa redundância etc.), faz-se necessário falar sobre elas, esclarecê-las, para que o receptor possa assimilá-las. Mas aqui o discurso analítico entra na música de um modo absolutamente paradoxal e quase suicida esteticamente: ele é imprescindível para que a obra *alcance* o público; por outro lado, é este *mesmo* discurso que contribui para torná-la obsoleta, na medida em que expõe parte de seu segredo composicional.

É assim que (sobretudo a partir de Wagner, cujos escritos teóricos são vastíssimos) já não se pode separar a música ocidental dos escritos sobre a música. Tomando exemplos recentes, pensemos no volume de escritos de Karlheinz Stockhausen e John Cage de apoio exegético e técnico às suas composições. São os limites entre o compositor e o analista que se tornam cada vez mais sutis. E assim todos se unem — compositor, regente, auditor e musicólogo — num único afã explicativo-receptivo da nova música (se é que ainda é possível continuar falando de um agente no sentido tradicional). Mediante esse processo a música moderna se converteu num dos principais

exemplos de como funciona a arte numa "sociedade do discurso", para utilizar uma caracterização de Michel Foucault(1973). Mais do que isso, nessa nova música o ***desconhecido conhecível*** é o que detém o poder estético: a música lança ao ouvinte um desafio interpretativo, racionalizante, tão ou até mais poderoso que o desafio da sensibilidade e da emoção. Toco aqui (inevitavelmente) um tema por demais complexo e sobre o qual não há acordo fácil. Henri Pousseur, por exemplo, argumenta no sentido contrário ao que afirmo: segundo ele, a arte do século vinte foi capaz de colocar em discussão a hegemonia absoluta da razão (1984: 102-3). Poderia aceitar seus argumentos na medida em que se refiram à *origem* ou à *natureza* do material utilizado pelo artista moderno (por exemplo, a dimensão onírica no surrealismo, a espontaneidade extrema no dadaismo etc.). Contudo, a operação *racionalizadora* está presente, mesmo com relação ao material onírico ou inconsciente, que é analisado tão logo se apresenta, causa seu primeiro impacto e é identificado como tal; em outras palavras, é neutralizado racionalmente numa operação quase instantânea.

Em contraposição a essa concepção de estética e eficácia, existem outras tradições musicais (como a indiana, a turca e a persa, para citar três que são, num certo sentido, comparáveis entre si a partir de suas estruturas eminentemente modais) em que a nova composição vem colocar-se *ao lado* das que já existem e não *contra* elas; de sorte que certos repertórios de gêneros musicais dessas tradições podem crescer até abarcar milhares de peças distintas sem ameaçar ou abandonar a tradição fundamental. E há que observar que a atividade de análise musical está bem presente nessas tradições, porém não com o mesmo ardor dialético, enfim, não se destrói a criação anterior no ato de analisá-la e de afirmar a nova criação.

Se tomamos essa estética oriental como mediadora, podemos considerar o caso do xangô como o extremo oposto da situação da música ocidental. Trata-se de uma tradição em que a composição de novas peças musicais foi praticamente abolida, por razões históricas ligadas à criação mesma do culto em Recife. O esforço estético, então, não se concentra na geração de estruturas novas, mas em assegurar que as existentes continuem impactando o público, isto é, que preservem o seu mistério. Na estratégia da tradição do xangô para evitar chegar a um ponto de desgaste ou saturação não se produz estruturas novas, não se destrói as já existentes, nem se analisa, musicalmente, aquilo que funciona esteticamente. Se a música moderna exemplifica as

sociedades dominadas pelo discurso, a música do xangô epitomiza o que se poderia chamar de "sociedade da ação ritual".

A questão, aqui, reside em compreender como são construídos, historicamente, os cânones musicais em sociedades muito diferentes entre si. O que interessa enfatizar é a influência singular da racionalização, no sentido weberiano, tanto na produção das obras como na construção do cânon da música ocidental. Isso me leva a distanciar-me da posição de um Jean-Jacques Nattiez, por exemplo, em sua busca de uma semiologia geral do discurso sobre a música. Segundo Nattiez, Henri Pousseur conseguiu revelar a contradição entre o que Alban Berg disse de sua própria música e "o que observamos" (Nattiez 1981: 51). Daí ele conclui não haver razão para que, nas sociedades de tradição oral, o discurso do nativo seja capaz de apresentar uma imagem "exata" de sua música. Com isso, crê então possível nivelar todas as chamadas etnoteorias sobre música, "dos comentários de um pigmeu aos escritos de Wagner" (: 48). Deixemos de lado o tom positivista do autor (a idéia de que "observamos", univocamente, algo "exato" na música). O ponto fundamental para mim não é que Berg e Pousseur tenham visões distintas da música do primeiro, mas o fato de ambas visões serem expressas *no mesmo modo discursivo* — isto é, intencionalmente técnico, analítico, racionalizador, quase "científico", se isso fosse possível.

Essa identidade de modos de discurso entre o criador e o analista é característica exclusiva, até onde conheço, da arte musical ocidental moderna. Os outros exemplos etnográficos fortemente conhecidos na literatura etnomusicológica — as metáforas sobre bambus para falar da música entre os 'Are'are (Zemp 1979); as metáforas sobre quedas d'água entre os Kaluli (Feld 1982); e mesmo a linguagem mítica para falar da música dos orixás entre os adeptos do xangô (Segato 1984) —, todos mostram uma descontinuidade muito maior (tanto simbólica como semiológica) entre o discurso sobre a música e a técnica de criação ou de reprodução do material musical. O papel da razão e sua hegemonia na construção do mundo significativo não podem ser tão facilmente igualados entre todas essas sociedades, mesmo quando o discurso metafórico sobre a música seja extremamente elaborado, como nos três exemplos mencionados.

Iniciamos este estudo utilizando o ritual como um guia para a compreensão da música. Podemos fazer agora o caminho exatamente inverso: é a música que nos faz ver algo da natureza do ritual que não se mostrava com muita clareza. Nesse jogo entre criação e repetição, mistério e revelação,

informação e banalidade, destruição e negação, o ritual se sobressai justamente por ser a garantia de presença da forma, enquanto mantém seu fundamento desconhecido. Quando este fundamento é investigado e exposto inteiramente, declina o ritual. Ritualizar uma forma é ocultar uma parte do seu significado, é revesti-la de convenções que fazem preservar sua força expressiva. É o ritual o reino da opacidade por excelência. Tudo se passa como se fosse da competência do ritual controlar a memória, facilitando o que deve ser constantemente recordado e vigiando o que deve continuar nas sombras, inacessível à consciência comum[12].

No caso que analisamos, o ritual preservou o mistério da canção, impedindo que emergisse a dimensão da melodia — se não o ocultou inteiramente, houve pelo menos uma deliberação coletiva no sentido de dificultar ou retardar sua apreensão. Não se ensina um neófito do xangô a *analisar* a sua música, mas a *executá-la* corretamente; o que se enfatiza é a *crença* de que ela é eficaz, estética e sobrenaturalmente. Busca-se, enfim, manter uma tensão entre a consciência e a inconsciência a respeito do significado e da constituição dos signos que são manipulados. É óbvio que, com o passar do tempo, está aberta a possibilidade de o adepto descobrir equivalências e identidades simbólicas na vida do culto. Contudo, a mensagem de fundo é de que não vale a pena investigá-las, já que uma boa parcela de sua magia pode desaparecer com a revelação de seus mecanismos e conteúdo. Por exemplo, uma vez descoberto que a dramática canção *Osunbaoro* tem a mesma melodia que a rotineira *Ejimô edimecé*, como ouvi-la semana após semana, ano após ano, sem diminuir a emoção pelo mistério que traía sua pretensa singularidade, agora racionalmente desfeita?

Caímos aqui, ao percorrer um caminho um tanto insólito, num dilema análogo ao que foi colocado por Heinrich Von Kleist no seu belíssimo ensaio sobre o teatro de marionetes (Kleist 1987): como retornar, na arte, à

---

12. Lembro aqui o original e um tanto olvidado (!) ensaio de Maurice Halbwachs sobre A Memória Coletiva nos Músicos (1990). Ao tentar explicar o papel dos sinais na memória musical, argumenta que o músico os necessita porque não consegue reter a complexidade das combinações articuladas numa peça (refere-se, é claro, à música clássica ocidental), e conclui que todos esses sinais representam as tantas ordens dadas pela sociedade dos músicos a seus membros (1990: 183). Aqui, a partitura ocidental cumpriria um papel análogo ao do ritual: salva a memória coletiva e estimula o esquecimento individual, que só é dialética e paradoxalmente compensado pela adesão frequente à comunidade dos músicos.

unidade original, espontânea, que se rompe quando comemos da árvore da ciência[13]? A solução que propõe, de expandir até o limite essa mesma consciência que provocou a ruptura, é um tanto problemática, porque posterga *sine die* o momento da reintegração e espera além disso por uma reposição definitiva da inocência perdida. Já a tradição do xangô parece optar por um retorno, se não constante, pelo menos temporário ou intermitente, à origem, propiciado pela prática ritual com sua alternância dialética entre reflexão e experiência sensorial. Ou seja, ao mesmo tempo que detectamos na atitude ocidental moderna em relação à música uma atualização do mito da desintegração, postulamos também que existem ainda tradições musicais, como a do xangô, que continuam encarnando a possibilidade da integração.

Todavia, não se trata aqui de reagir anti-historicamente contra esse movimento de auto-consciência que já é parte essencial da cultura ocidental e que não pode ser trocado por meio de cópias ou imitações superficiais e externas. Nem se trata, por outro lado, de propor trazer a música do xangô à arena racionalista e auto-reflexiva da música ocidental, já que isso significaria debilitar, voluntariamente, seu poder mágico. Uma das razões para se procurar entender esses princípios mais abstratos que subjazem à dimensão musical de nossa cultura foi utilizá-los para estabelecer uma comparação relativizadora e poder propor uma nova postura para a análise musical em geral, seja de sistemas musicais mais conservadores, como o do xangô, seja de idiomas musicais em constante mutação, como o da música contemporânea. Uma vez desvendados os enigmas da estrutura e da forma haveria que desfazer, na medida do possível, na audição e participação do evento musical, o caminho percorrido. Quer dizer, há que procurar prescindir da atitude analítica (que faz a música presente apenas intelectualmente) imediatamente depois de exercitá-la, para que a música possa retroceder de novo a aquele umbral onde o conhecido se funde com o ignoto e dali ela possa continuar impactando nosso espírito com suas verdades e mistérios.

Propondo uma alternativa à idéia de Von Kleist (que tanto tem de pessimista quanto de moderna), talvez não seja necessário esperar pelo último capítulo da história do mundo para alcançar (sem lançar mão da consciência reflexiva) um momento de inocência e plenitude estética. Enfim, parece-me

13. Lembremos que seu ensaio, de 1810, já é coetâneo desse desencantamento do mundo que tanto define a cultura ocidental moderna.

significativo que até um músico e teórico ocidental tão racionalista e analítico como Pierre Boulez reconheça que "continua a ser primordial salvaguardar o potencial de desconhecido encerrado numa obra-prima" (Boulez 1986: 15). Minha intenção aqui foi mostrar que isso é justamente o cerne da experiência estética do xangô e talvez seja aí onde se encontram, não só essas duas, mas possivelmente todas as tradições musicais.

Exemplos musicais

Eis a transcrição dos seis cantos rituais discutidos no trabalho. Para ilustrar, ainda que precariamente, em que medida essa melodia-chave do sistema ritual é idiossincrática do ponto de vista musical, dou também alguns exemplos de cantos típicos do repertório do ori, dos eguns, de Ossãe e dos atos rituais relacionados com a obrigação para os santos. Cada um desses exemplos está aparentado diretamente com vários outros cantos do seu mesmo tipo.

A notação é aproximada, na medida em que as durações das notas se alteram consideravelmente de uma execução para outra. Busquei uma solução de compromisso entre uma transcrição descritiva e uma transcrição prescritiva (segundo a classificação de Charles Seeger).

Canto de egun

Canto de Ossãe

Canto ritual

Melodia-chave: 1. Canto para colocar mel

Melodia-chave: 2. Canto de ebó

Melodia-chave: 3. Amarração de folhas: canto para misturar água e açúcar

Melodia-chave: 4. Amarração de folhas

Melodia-chave: 5. Amarração de folhas

Melodia-chave: 6. Canto para a lavação de cabeça

BIBLIOGRAFIA

BÉHAGUE, Gérard. 1984, "Patterns of Candomblé Music Performance: An Afro-Brazilian Religious Setting". In *Performance Practice: Ethnomusicological Perspective* (Gérard Béhague, org.). Connecticut: Greenwood Press.

BLACKING, John. 1967. *Venda Children's Songs*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

______. 1969. The Value of Music in Human Experience, *Yearbook of the International Music Council* 1: 33-71.

______. 1971. Deep and Surface Structure in Venda Music, *Yearbook of the International Folk Music Council* 3: 91-108.

______. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

______. 1974. "Ethnomusicology as a Key Subject in the Social Sciences". In *In Memoriam Antônio Jorge Dias.*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar. p. 71-91.

______. 1979. "The Study of man as Music-Maker". In *The Performing Arts* J. Blacking e Joan Kealiinohomoku, orgs.). Haia: Mouton. p. 3-15.

______. 1981. "The Problem of 'Ethnic' Perceptions in the Semiotics of Music". In *The Sign in Music and Literature* (Wendy Steiner, org.). Austin: University of Texas. p. 184-194.

______. 1982. The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text. *Yearbook for Traditional Music* 14: 15-23.

_______. 1987. *A Commonsense View of All Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

BOULEZ, Pierre. 1986. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva.

BURKS, Arthur. 1949. Icon, Index and Symbol, *Philosophy and Phenomenological Research* 9 (4): 673-689.

CARVALHO, José Jorge. 1984. *Ritual and Music of the Sango Cults of Recife, Brazil*. PH.D. Dissertation. Belfast: The Queen's University of Belfast, Dept. of Social Anthropology.

_______. 1988. La Fuerza de la Nostalgia. El Concepto del tiempo historico en los cultos afrobrasileros tradicionales. *Montalban* 20: 167-193. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

______. 1990. "Xangô". In *Sinais dos Tempos. Diversidade Religiosa no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos da Religião (ISER). p. 139-145.

CARVALHO, José Jorge e SEGATO, Rita. 1986. "Musik der Xango-Kulte von Recife". In *Brasilien. Einfuhrung in die Musiktraditionen Brasiliens* (Tiago de Oliveira Pinto, org.). Mainz: Schott. p. 176-192.

______. 1987. *El Culto Shango en Recife. Brasil*. Caracas: Centro para las Cultures Populares y Tradicionales.

DURAND, Gilbert. 1964. *L'Imagination Symbolique*. Paris: Presses Universitaires de France.

FELD, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

FOUCAULT, Michel. 1973. *El Orden del Discurso*. Barcelona: Tusquets Editor.

GADAMER, Hans-Georg. 1985. *A Atualidade do Belo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

HALBWACHS, Maurice. 1990. "A Memória Coletiva dos Músicos". In *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice.

HOOD, Mantle. 1963. Music, the Unknown. In *Musicology* (F. Harrison, M. Hood e C. Paliska, orgs.). Westport: Greenwood Press.

JAMESON, Fredric. 1985. *Marxismo e Forma*. São Paulo: Hucitec.

JUNG, Carl. 1976. "Approaching the Unconscious". In *Man and his Symbols*. New York: Doubleday and Company.

KLEIST, Heinrich von. 1987. "Acerca del Teatro de Marionetes". In *Fragmentos para una teoria romantica del arte* (Javier Arnaldo, org.). Madrid: Tecnos. p. 101-107.

LANGER, Suzanne. 1953. *Feeling and Form*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1981. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70.

______. 1986. Nota sobre a tetralogia. In *O Olhar Distanciado*. Lisboa: Edições 70. p. 332-337.

MERRIAM, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

MOTTA, Roberto. 1978. Homens, Santos e Sociedade: As Crenças Básicas no Xangô de Pernambuco, *Revista Pernambucana de Desenvolvimento* 5 (1): 143-158.

NATTIEZ, Jean-Jacques. 1981. Paroles d'Informateurs et Propos de Musiciens, *Yearbook for Traditional Music* 48/59.

PEIRCE, C.S.. 1955. "Logic as Semiotic: The Theory of Signs". In *Philosophical Writings of Peirce* (Justus Buchler, org.). Nova Iorque: Dover Publications.

POUSSEUR, Henri. 1984. "Muerte de Dios y Crisis del Arte". In *Música Semántica, Sociedad*. Madrid: Alianza Editorial.

SEGATO, Rita Laura. 1984. *A Folk Theory of Personality Types*..PH.D. Dissertation. Belfast: The Queen's University of Belfast, Dept. of Social Anthropology.

RIBEIRO, René. 1978. *Cultos Afro-Brasileiros do Recife*. Recife: MEC-IJNPS.

SOUZA, Eudoro. 1980. *Mitologia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

TODOROV, Tzvetan. 1984. *Theories of the symbol*. Ithaca: Cornell University Press.

TURNER, Victor. 1967. *The Drums of Affliction*. Oxford: Clarendon Press.

______. 1968. Themes in the Symbolism of Ndembu Hunting Ritual. En: *The Forest of Symbols*. Ithaca: Cornell University Press.

WACHSMANN, Klaus. 1973. Spencer to Hood: A changing view of non-European music. *Proceedings of the Royal Anthropological Institute*: 5-13.

______. 1981. Applying Ethnomusicological Methods to Western Art Music. *The World of Music* 23 (2): 74-86.

WEBER, Max. 1953. *The Rational and Social Foundations of Music*. Carbondales: Southern Illinois University Press.

ZEMP, Hugo. 1979. Aspects of 'Are' are Musical Theory, *Ethnomusicology* 23 (1): 6-48.